

Transeuropa. Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano

Francesco Di Chiara

Nello scorso decennio, nell'ambito delle discipline cinematografiche, si è assistito a un espandersi di ricerche che, avvalendosi delle teorie legate alla sfera della *transnazionalità*, hanno indagato aspetti di grande interesse all'interno dello scenario produttivo europeo, quali le coproduzioni. Nella maggior parte dei casi questi studi sono imperniati sulla recente rinascita del fenomeno, dovuta alle misure varate fin dai primi anni Novanta da alcune istituzioni europee al fine di creare un mercato audiovisivo comune. Tuttavia nello stesso ambito sono apparsi interventi mirati a indagare con i nuovi strumenti anche gli anni Cinquanta e Sessanta, durante i quali la pratica delle coproduzioni è giunta a maturazione. Lo scopo di questa linea di ricerca è da una parte quello di rileggere, alla luce dei paradigmi contemporanei, categorie oggi in via di dissoluzione come quella di cinematografia nazionale; dall'altra, quello di riesaminare il ruolo specifico di fenomeni industriali fino a pochi anni fa negletti dalla storiografia, come il cinema di genere. Gli anni Settanta, in questa prospettiva, sembrerebbero essere una fase terminativa dei processi sin qui elencati: costituiscono infatti un'epoca nella quale sia la pratica delle coproduzioni sia il cinema di genere europeo conoscono un declino che prelude al loro tramonto nel decennio successivo. Lo scopo di questo saggio è invece quello di evidenziare come negli anni Settanta si cristallizzino delle pratiche produttive, un'estetica e un modello di identità sovranazionale che hanno costituito una base da cui ripartire nel contesto degli anni Duemila. In questa prospettiva, quel gruppo di thriller realizzati in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta che la critica di area anglosassone ha denominato «giallo italiano» costituisce uno studio di caso di notevole interesse. Si tratta di un genere transnazionale per definizione, quasi sempre realizzato in coproduzione e spesso imperniato sulla mobilità dei suoi protagonisti; inoltre esso costituisce, come si vedrà, anche uno dei modelli del thriller e dell'horror europei contemporanei. In particolare, verrà esaminato il rapporto tra Europa occidentale e orientale che viene delineato da una coproduzione tra Italia, Germania Ovest e Jugoslavia, vale a dire *La corta notte delle bambole di vetro* (Aldo Lado, 1971).

Cinematografie nazionali e contesto transnazionale

Come sottolineano Elizabeth Ezra e Terry Rowden¹, tre sono i fattori che nel contesto contemporaneo hanno messo in crisi la categoria di cinematografia nazionale: la permeabilità dei confini geopolitici, dovuta sia al loro rapido processo di ridefinizione, sia alla circolazione del capitale; una più ampia diffusione degli audiovisivi, legata allo sviluppo delle tecnologie digitali; la trasformazione

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



L'incontro tra Jean Sorel e Barbara Bach all'inizio di *La corta notte delle bambole di vetro* (Aldo Lado, 1971) offre nella successione di poche inquadrature un tour virtuale della capitale ceca attraverso il Ponte Carlo, la Piazza della città vecchia, il Castello e il Vecchio cimitero ebraico.

del panorama cinematografico globale, a partire dall'influenza che il cinema americano *mainstream* continua a esercitare sul modo in cui nel resto del mondo vengono consumati e realizzati i prodotti audiovisivi. Più in generale, la crisi di tale categoria è testimoniata dal riesame del concetto stesso di nazionalità operato dalle scienze sociali, a partire dalla svolta impressa dall'apparizione del saggio di Benedict Anderson *Imagined Communities*². Secondo la teoria di Anderson, le nazioni non costituiscono delle entità primordiali, ma delle comunità immaginate – i cui membri cioè non condividono delle effettive relazioni interpersonali, ma semplicemente un'idea di affinità che esiste solo nelle loro menti – nella costituzione delle quali hanno avuto un ruolo fondamentale «written media and pedagogical institutions [that] enabled the building of a National conscience, creating a sense of belonging in dispersed communities formerly deprived of or insensible to such a sense»³. L'identità nazionale non costituirebbe così un dato naturale ed eterno bensì un costrutto, il prodotto di pratiche discorsive relativamente recenti.

Il saggio di Anderson ha avuto l'effetto di catalizzare il dibattito interno alle discipline cinematografiche sulle cinematografie nazionali favorendone il passaggio, secondo Thomas Elsaesser⁴, da un paradigma essenzialista – nel quale le cinematografie nazionali vengono trattate come una diretta emanazione della nazione che le ha generate – a uno costruttivista, imperniato viceversa sulle dinamiche di *nation-building* proprie del medium cinematografico. Elsaesser, tuttavia, tende al superamento di entrambe le posizioni: sebbene infatti egli evidenzi il rischio di deriva tautologica cui è esposto il paradigma essenzialista, osserva anche come lo studio di Anderson, sviluppato a partire dal ruolo dei media a stampa nelle realtà post-coloniali, sia poco operativo se trasferito nel contesto occidentale o nella sfera del cinema e dalla televisione. Lo studioso propone perciò una terza via, adatta alla realtà post-nazionale contemporanea, coniando il concetto di «ImpersoNation». Così di fronte a una crisi che schiaccia gli stati nazionali tra l'abdicazione a entità sovranazionali (l'Unione Europea) e la nuova pressione di localismi di vario tipo, le cinematografie nazionali metterebbero in scena un'identità a uso e consumo di uno sguardo esterno, allo scopo di riposizionarsi all'interno dello scenario culturale. Le finalità di una simile operazione sono molteplici: per esempio contribuire al rilancio di una nazione – o di una regione – attraverso un meccanismo di *rebranding*; oppure



In *La corta notte delle bambole di vetro* una turista americana (al centro) balla a notte fonda con dei coetanei in un caffè praghese. I giovani locali, per abbigliamento, consumo di droghe e costumi sessuali, sono presentati come indistinguibili dai loro coetanei occidentali.

enfaticizzare il proprio carattere nazionale al fine di usufruire di quei contributi statali (o comunitari) dei quali nessuna cinematografia europea può fare a meno.

La teoria proposta da Elsaesser si dimostra particolarmente efficace nello scenario che si è venuto delineando a partire dal 1989, nel quale le cinematografie nazionali si trovano a competere su scala globale ma senza canali di distribuzione definiti, progressivamente prive di quelle forme di sostegno alla produzione che hanno segnato i singoli contesti nazionali nell'ambito europeo fino agli anni Ottanta e che non sono ancora stati pienamente sostituiti da efficaci misure in ambito sovranazionale⁵. Inoltre, come sottolinea Pitassio⁶, la proposta di Elsaesser si rivela molto utile anche ai fini di un esame di contesti produttivi caratteristici dei decenni precedenti e, in particolare, può aiutare a chiarire le dinamiche proprie delle coproduzioni, uno strumento che le cinematografie europee hanno sfruttato estensivamente tra gli anni Cinquanta e i Settanta. Si tratterà perciò di indagare quante e quali fossero le identità nazionali espresse (o messe in scena) dalle coproduzioni, quali le finalità (commerciali, di promozione culturale, fiscali) e quale infine lo sguardo esterno rispetto al quale queste operazioni definivano la propria identità (pubblico nazionale, europeo, americano e così via).

Coproduzioni europee e identità nazionale

Nel 1957, in una celebre intervista ai «Cahiers du Cinéma»⁷, il direttore del Centre National de la Cinématographie Jacques Flaud distingueva due fasi all'interno della recente storia delle coproduzioni. A un primo periodo nel quale i Paesi coproduttori condividevano sia i capitali impiegati che la concezione artistica del film, era seguito un secondo periodo in cui quest'ultima era responsabilità di una sola delle nazioni coinvolte, mentre i Paesi coproduttori fungevano da semplici finanziatori. Secondo Flaud questo passaggio permetteva di evitare la realizzazione di film che, mescolando gli apporti artistici di culture diverse, fossero privi di un'identità specifica. Questa osservazione presuppone a sua volta un'argomentazione di notevole importanza per la critica dell'epoca: quella della necessità di difendere le culture nazionali sia dall'invasione della produzione hollywoodiana sia da operazioni dall'identità incerta come le *runaway productions* statunitensi su suolo europeo e, appunto, le coproduzioni. Perciò, nonostante i capitali di partenza e la composizione del cast e dei comparti

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



Il triangolo erotico di *Paranoïa* (Umberto Lenzi, 1970) tra Jean Sorel, Carroll Baker e Anna Proclemer si consuma interamente tra ville di lusso, motoscafi e un casale ristrutturato a Palma di Maiorca.

tecnici riflettessero una realtà ben diversa, i film in coproduzione sono stati spesso trattati dalla critica come fossero espressione di un'unica cinematografia nazionale, e questo è vero soprattutto per il cinema d'autore. Tim Bergfelder⁸ sottolinea come quest'impressione di omogeneità culturale fosse l'eccezione piuttosto che la regola delle più di mille coproduzioni realizzate in Europa tra il 1949 – anno del primo accordo bilaterale tra Francia e Italia – e la metà degli anni Sessanta⁹; nella maggior parte dei casi esse sarebbero state invece operazioni esplicitamente cosmopolite, che facevano leva proprio sulla loro natura ibrida per superare i confini del mercato nazionale. Questo fenomeno riguarda in primo luogo i film di genere e in particolare l'unico macrogenere pienamente esportabile dell'epoca, il film d'avventura – etichetta all'interno della quale Bergfelder raccoglie il western, il thriller, l'horror e lo spionistico europei – nel cui sviluppo lo studioso intravede un processo esattamente opposto a quello indicato da Flaud. Se infatti negli anni Cinquanta il panorama europeo è dominato da generi caratterizzati da una forte specificità nazionale – è il caso dell'*Heimatfilm* tedesco, del *Kitchen Sink Drama* britannico o del melodramma italiano – nel corso dello stesso decennio si sviluppa, per giungere a piena maturazione durante i Sessanta, un modello di film transnazionale non solo dal punto di vista produttivo, ma anche da quello del pubblico e del background culturale di riferimento, che Bergfelder identifica con la letteratura popolare europea di Karl May, Norbert Jacques, Emilio Salgari o Edgar Wallace – gli autori di riferimento del cinema dei *serials* degli anni Dieci e Venti, durante i quali erano stati effettuati i primi ambiziosi (e fallimentari) tentativi di creare un comune mercato cinematografico europeo.

Quest'attitudine cosmopolita, oltre che nel riferimento a modelli culturali condivisi, si esprime anche nella scelta degli spazi rappresentati all'interno di generi come il thriller e la spy story, che presentano infatti continui spostamenti in giro per l'Europa o in località esotiche, e costituisce al contempo un elemento che rinsalda il legame con i *serial* degli anni Dieci e una manifestazione di quella dimensione turistica dello sguardo che, secondo Urry, caratterizza la sensibilità postmoderna dell'epoca postindustriale. Quest'ultima, infatti, così come dissolve i confini tra culture alte e basse, elimina anche le linee di demarcazione tra diverse forme culturali, tra il turismo, l'arte, la musica e lo sport, facendo sì che lo sguardo del turista – uno sguardo che istituisce una differenza tra la propria

dimensione sociale e un altrove che suscita «un'aspettativa di intenso piacere»¹⁰ – diventi un dato universale dell'esperienza quotidiana¹¹, senza che il soggetto debba lasciare la propria casa, e questo grazie al proliferare dei media audiovisivi¹². L'esperienza turistica è dunque connaturata a buona parte del cinema di genere prodotto in Europa dagli anni Sessanta in poi. Si tratta di film che mirano a raggiungere un pubblico cosmopolita, sia all'interno del continente sia oltreoceano, dal momento che questi ultimi, «despite their nostalgic references to old-fashioned narrative traditions, [...] suggested to their audiences the possibility of a cosmopolitan and classless identity in a new world, made accessible and commodified by tourism, leisure and lifestyle consumerism»¹³.

I prodotti di genere degli anni Sessanta, visti dalla prospettiva dell'*ImpersoNation* di Elsaesser, mettono perciò in scena un'identità composita e molto complessa, che varia a seconda della situazione nella quale i film stessi si trovano a operare. In primo luogo, tendono ad assumere tante identità differenti quante sono le nazioni coinvolte, al fine di godere contemporaneamente dei benefici statali offerti da ciascuna. In secondo luogo, nei confronti del pubblico nazionale o comunque europeo, questi film hanno spesso la tendenza a mascherare la propria origine, come dimostra il frequente ricorso a pseudonimi di matrice nordamericana. In terzo luogo, nei confronti del pubblico d'oltreoceano, i prodotti di genere europei tendono viceversa a enfatizzare la propria matrice culturale europea e a creare una sorta di identità comune a beneficio dello sguardo dello spettatore nordamericano. Un processo particolarmente evidente nel caso del giallo italiano, uno dei generi degli anni Settanta maggiormente rivolti all'esportazione – a differenza della commedia, dell'erotico e, in parte, del poliziottesco – e perciò uno dei luoghi in cui la dimensione nazionale viene declinata in modo più problematico.

Il giallo italiano degli anni Settanta

Coprodotti solitamente insieme a nazioni quali Germania Ovest, Spagna e Francia¹⁴, ma realizzati spesso in funzione della distribuzione statunitense, i gialli nel loro periodo di maggiore espansione (circoscrivibile grossomodo tra il 1968 e il 1975) presentano in genere scenari molto caratterizzati e abitati da personaggi cosmopoliti, siano essi cittadini americani in viaggio in Europa, o jet-setter europei che percorrono metropoli e decadenti località di villeggiatura. Molti di questi film infatti iniziano o terminano in un aeroporto¹⁵, anche se *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lenzi, 1975) tematizza la dimensione turistica del giallo in versione economica, presentando un viaggio in pullman attraverso la Spagna. Lo scopo dell'operazione sembra essere quello di offrire a uno spettatore-turista, dall'identità nazionale incerta, un viaggio in località – le Baleari¹⁶, Vienna¹⁷, Londra¹⁸, Barcellona¹⁹, Parigi²⁰, ma anche Perugia²¹, Mantova²², la Basilicata²³ – e in ambiti sociali a lui estranei – alberghi e ville di lusso, resort, country club – a caccia di emozioni e situazioni pericolose o desiderabili – assassinii, sadomasochismo, omosessualità femminile, *partouzes* – fino al ritorno alla propria quotidianità al termine della proiezione. Così facendo, questi film contribuiscono a costruire un'immagine dell'Europa fasulla ma immediatamente riconoscibile, che non viene imposta dall'alto mediante un programma specifico ma al contrario percepita in quanto tale dal basso. Lo dimostra l'uso di categorie quali «euro-shock», «euro-thriller» o «euro-horror» all'interno della critica nordamericana²⁴ non istituzionale delle fanzine o all'interno dei cataloghi dei distributori.

Mentre le produzioni degli anni Sessanta tendevano ad assumere caratteri propri dell'identità nazionale del coproduttore maggioritario e presentavano l'incontro con lo straniero per lo più attraverso le modalità del «viaggio in Italia», la dimensione transazionale del giallo degli anni Settanta inizia invece a disegnare un embrione di identità europea, seppure a uso e consumo di uno sguardo altrui. Qual è quindi questa immagine dell'Europa, che precede di qualche decennio le ambizioni di *nation-building* dell'Unione Europea? Quali sono le caratteristiche che vengono evidenziate? Visti dalla prospettiva dell'*ImpersoNation* di Elsaesser, questi film aumentano la propria commerciabilità internazionale in due modi: da una parte, cancellano i tratti specificamente nazionali enfatizzando il cosmo-

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



In *The Abandoned* (Nacho Cerda, 2006) l'architettura socialista diviene la soglia di un viaggio senza ritorno nel passato della protagonista e nella dimensione ancestrale e ostile delle campagne bulgare. Immagine tratta da outline.ch.

politismo dei propri personaggi e delle proprie location, trattate molto spesso con un esplicito effetto cartolina; dall'altra, offrono al pubblico d'oltreoceano alcuni stereotipi abitualmente attribuiti all'Europa fin dal cinema americano degli anni Trenta. Il vecchio continente è infatti uno spazio nel quale vige una sessualità più libera ma al tempo stesso perversa e pericolosa, dove dietro a ogni promessa di lusso ed erotismo si celano pericoli e minacce.

Le frontiere dell'Europa che viene costruita dal giallo italiano sono in genere liquide, sia tra gli stati che ne fanno parte sia a ovest, verso gli Stati Uniti. L'unico confine che costituisce un punto di non ritorno sembra essere quello con l'Est europeo, uno spazio che viene generalmente rimosso dal discorso e che appare in pochissimi esemplari. Quando tuttavia ciò accade, le nazioni d'oltrecortina vengono raffigurate come un territorio ai confini della civiltà, tra Oriente e Occidente, dove la corruzione morale già presente nel resto d'Europa raggiunge un abisso di degradazione. In questo senso la Praga di *La corta notte delle bambole di vetro* costituisce un esempio tanto più interessante in quanto il film è realizzato in coproduzione con uno stato socialista (sebbene non allineato) come la Jugoslavia, abituale partner della Germania in questo tipo di operazioni. Il film, che fin dal cast enfatizza la propria dimensione internazionale²⁵, è imperniato sulle indagini compiute a Praga da un giornalista americano per ritrovare una ragazza del posto misteriosamente scomparsa. Dopo avere a più riprese combattuto l'ostilità della polizia locale, il protagonista scoprirà a sue spese che la giovane è stata eliminata da una sorta di loggia massonica, che perpetua il proprio potere mediante riti orgiastici e combatte il cambiamento sociale attraverso il rapimento e l'uccisione di giovani ribelli. Da una parte, quindi, la capitale cecoslovacca viene esplicitamente presentata, nelle parole del giornalista, come un mondo «fermo nel tempo, attratto ugualmente da Occidente e da Oriente», ovvero come un luogo pericoloso, dove la razionalità si arrende al mistero e a suggestioni mistiche; dall'altra, trattandosi di una nazione che fa parte del blocco sovietico, la Cecoslovacchia è uno spazio dove

non vengono riconosciuti i diritti civili normalmente garantiti in Occidente, e questo traspare in particolar modo nelle sequenze in cui appaiono le forze dell'ordine. Tuttavia, sebbene ciò non venga affermato esplicitamente, all'interno del sistema di valori del film la recente storia nazionale cecoslovacca, e in particolare gli eventi legati alla Primavera di Praga e alla sua soppressione, permettono al contrario di associare la città all'Occidente, mediante la sua inclusione nella sfera del movimento sessantottesco. Ciò traspare in particolare da due sequenze, ovvero da quella in cui gli antagonisti affermano di operare sopprimendo le coscienze giovanili anche nel resto dell'Europa – e in particolare a Parigi – e quella in cui il cantante tedesco Jürgen Drews si esibisce di fronte a un gruppo di giovani dall'abbigliamento vagamente hippy, eseguendo un brano dalle cadenze stereotipicamente dylanian/donovaniane.

In conclusione, seppure in modo contraddittorio e ambiguo, in *La corta notte delle bambole di vetro* l'Europa del giallo sembra arrivare a includere anche la propria negazione, a inglobare anche l'Est in quanto patria di una rivoluzione fallita e annegata nel riflusso al pari dei movimenti occidentali, cui questo genere e il poliziottesco guardano con un misto di fascinazione e rifiuto²⁶.

Il contesto contemporaneo

Le caratteristiche sin qui delineate come proprie del giallo italiano degli anni Settanta ricompaiono in parte immutate quando, negli anni Duemila, le coproduzioni e il cinema di genere europei tornano a costituire un fenomeno rilevante. Segno che le formule produttive ed estetiche individuate nel passato non costituiscono una fase terminativa di processi precedenti, bensì un punto di svolta da cui ripartire all'interno di un nuovo contesto che, con più urgenza, si pone questioni relative alla possibilità di creare un mercato interno europeo, di delineare un'identità sovranazionale e di includere nella rappresentazione un Est che in quegli stessi anni fa progressivamente il proprio ingresso nell'Unione Europea e le cui nazioni, inoltre, sono sempre più spesso partner industriali insostituibili in quanto fornitori di location, strutture e manodopera.

Negli horror realizzati in coproduzione da Paesi quali Spagna, Francia e Regno Unito – rivolti ora al mercato interno dei multisala, più che all'esportazione – svanisce la rappresentazione edonistica dell'Europa degli anni Settanta, ma di nuovo l'Est europeo diviene uno spazio dove i valori occidentali lasciano il posto all'irrazionalità, sia che i film in cui appare siano realizzati in coproduzione con un partner orientale, come nel caso di *Ils (Them – Loro sono là fuori)*, David Moreau, Xavier Palud, Francia-Romania, 2006) e *The Abandoned* (Nacho Cerdà, Spagna-Regno Unito-Bulgaria, 2006); sia che le nazioni coprodottrici siano totalmente di area occidentale, come in *Severance (Severance – Tagli al personale)*, Christopher Smith, Regno Unito-Germania, 2006); sia, ancora, che i film vengano realizzati da un'unica cinematografia nazionale, come il francese *Captifs* (Yann Gozlan, 2010), ambientato in una Serbia ricostruita in Alsazia. Sebbene la gran parte dei prodotti di genere contemporanei sia legata principalmente alla storia²⁷ o alla contemporaneità della nazione coprodottrice di maggioranza²⁸, sono perciò ancora i film legati alla mobilità dei protagonisti a restituire l'immagine di un'Europa spaccata tra due mondi apparentemente inconciliabili a livello culturale. Un'Europa che afferma la propria identità attraverso il confronto con l'Est e la cui esplorazione diviene nuovamente un viaggio turistico offerto allo spettatore dentro uno spazio nel quale vengono meno i propri valori di riferimento (democrazia, diritti umani, protezione dell'infanzia) e dove regnano indisturbati gli spettri delle guerre etniche del decennio precedente.

1. Elizabeth Ezra, Terry Rowden, *Introduction: What is Transnational Cinema?*, in Id. (eds.), *Transnational Cinema. The Film Reader*, Routledge, London-New York 2005, pp. 1-12.

2. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London 1983 (trad. it. *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996).

3. «La stampa e le istituzioni pedagogiche, che hanno reso possibile la costruzione di una coscienza nazionale creando un senso di appartenenza all'interno di comunità sparpagliate e precedentemente prive di una simile sensibilità». Francesco Pitassio, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation. A Suitable Case for Treatment*, in «Annali Online Lettere», II, 2, 2007, p. 149.
4. Thomas Elsaesser, *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe*, in Id. (ed.), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 57-81.
5. In proposito cfr. anche Anne Jäckel, *European Film Industries*, Bfi, London 2003.
6. F. Pitassio, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation. A Suitable Case for Treatment*, cit., p. 150.
7. André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, *Entretien avec Jacques Flaud*, in «Cahiers du Cinéma», 71, mai 1957, pp. 4-15.
8. Tim Bergfelder, *The Nation Vanishes. European Co-productions and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s*, in Mette Hjort, Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*, Routledge, London-New York 2000, pp. 139-151.
9. Avere dati precisi sull'esatta entità delle coproduzioni realizzate nel periodo considerato è molto difficoltoso. In particolare va premesso che i dati disponibili sono in genere ordinati in base alle singole cinematografie nazionali, così risulta difficile avere un quadro complessivo dell'utilizzo di questo strumento – e dei suoi effettivi benefici in termini di crescita produttiva e di incassi – nell'ambito dell'intera Comunità Economica Europea. In secondo luogo, i dati attualmente disponibili non distinguono le diverse tipologie di film – non è quindi possibile determinare l'incidenza delle coproduzioni all'interno di un singolo genere, o dell'intero ambito del cinema popolare – e soprattutto non possono ovviamente tenere conto dell'infiltrazione di capitali americani, così che sono comprese nel novero anche quelle *runaway productions* fatte passare per coproduzioni. Per i dati relativi alla quantità delle coproduzioni realizzate in Italia nel periodo considerato e agli incassi da esse realizzati in proporzione al totale nazionale, cfr. gli annuari della biblioteca statistica dell'Osservatorio dello spettacolo, consultabili sul sito della Siae (www.siae.it). Per un quadro sinottico dell'andamento delle coproduzioni italiane all'interno del periodo 1950-1990, basato sempre sui dati Siae, cfr. Michel Gyory, Gabriele Glas, *Statistics of the Film Industry in Europe*, European Centre for Research and Information on the Film and Television, Brussels 1992, pp. 170-179 (per gli incassi lordi delle coproduzioni, in Lire e in percentuale sul totale dei film prodotti in Italia) e pp. 198-200 (per l'incidenza delle coproduzioni sul volume produttivo italiano).
10. John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage, London 1990 (trad. it. *Lo sguardo del turista*, Seam, Roma 1995, p. 16).
11. Ivi, p. 125.
12. Ivi, p. 148.
13. «Nonostante il loro legame nostalgico con tradizioni narrative ormai fuori moda [...] suggeriscono ai loro spettatori la possibilità di un'identità cosmopolita e priva di barriere di classe all'interno di un nuovo mondo, reso accessibile e mercificato dal turismo, dall'industria del tempo libero e da uno stile di vita consumista». Tim Bergfelder, *The Nation Vanishes. European Co-productions and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s*, cit., p. 150.
14. Per un'analisi della dimensione produttiva dei gialli cfr. Stefano Baschiera, Francesco Di Chiara, *Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s*, in «Film International», VIII, 6, 2010, pp. 30-39.
15. Per esempio nelle sequenze iniziali o finali di *Orgasmo* (Umberto Lenzi, 1969), *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1969) o *Sette note in nero* (Lucio Fulci, 1977).
16. *Paranoia* (Umberto Lenzi, 1970).
17. *Lo strano vizio della signora Wardh* (Sergio Martino, 1971).
18. *Tutti i colori del buio* (Sergio Martino, 1971).
19. *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1972).
20. *Così dolce, così perversa* (Umberto Lenzi, 1969).
21. *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973).
22. *Il diavolo nel cervello* (Sergio Sollima, 1972).
23. *Non si sevizia un paperino* (Lucio Fulci, 1972).
24. In merito al trattamento riservato al cinema di genere europeo da parte delle fanzine statunitensi cfr. David Sanjek, *Fans' Notes: The Horror Film Fanzine*, in «Film/Literature Quarterly», XVIII, 3, 1990, pp. 150-157, ristampato in Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*, Routledge, London-New York 2000, pp. 314-323; e Joan Hawkins, *Sleaze Mania, Euro-Trash and*

transeuropa. transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano

High Art: The Place of European Art Films in American Low-Culture, in «Film Quarterly», 53, 1999-2000, pp. 14-29, ristampato in versione abbreviata in Mark Jancovich (ed.), *Horror. The Film Reader*, Routledge, London-New York 2002, pp. 125-134. In particolare, Hawkins sottolinea come tali categorie, reperite soprattutto all'interno dei cataloghi home video, non distinguano tra film esplicitamente di exploitation e altri assimilabili all'*art cinema* o al cinema d'avanguardia.

25. I protagonisti sono infatti il francese Jean Sorel (che interpreta però un americano), l'americana (ma sposata a un italiano) Barbara Bach, la svedese Ingrid Thulin e lo svizzero Mario Adorf.

26. Ritengo si possa allargare al trattamento delle figure giovanili quanto De Bernardinis scrive a proposito dei personaggi femminili: «Il "poliziottesco", per non dire il giallo, di ambientazione metropolitana resta invece imbrigliato in una concezione subalterna, se non esplicitamente posttribolare, della figura femminile. Si intende dire che correndo sul filo del rapporto reale/immaginario, frutto maturo della cultura del Sessantotto, i generi tradiscono sia sintomi di reazione alla modernità, sia impulsi di fascinazione alle sue perentorie dinamiche». Flavio De Bernardinis, *1970-1976: appunti per una mutazione*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970/1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008, p. 16. In proposito si veda in particolare la rappresentazione della coprotagonista, hippy e drogata, in *Milano trema – la polizia vuole giustizia* (Sergio Martino, 1976).

27. È il caso di *El espinazo del diablo* (*La spina del diavolo*, Guillermo del Toro, 2001) ed *El laberinto del fauno* (*Il labirinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006), rispettivamente coproduzioni tra Spagna e Messico e tra Spagna, Messico e Stati Uniti.

28. Per esempio la coproduzione franco-svizzera *Frontière(s)* (*Frontiers – Ai confini dell'inferno*, Xavier Gens, 2007) e l'interamente francese *À l'intérieur* (Alexandre Bustillo, 2007) inglobano entrambi le rivolte delle banlieue parigine (2005) nel proprio universo diegetico.